

## **Le Nord sur le « vide papier que la blancheur défend ». L'incipit achromatique de *La grande traversée* de Goscinnny et Uderzo**

Thomas Schlessier (Chercheur associé au Centre Histoire et Théorie de l'Art, EHESS)

### **Résumé**

Le Nord est traité dans la première page de *La grande traversée* (1975) de René Goscinnny et Albert Uderzo comme un espace totalement achromatique, dominé par une blancheur qui réduit la couleur à une pure lumière. En convoquant et en détournant les recherches plastiques de l'avant-garde suprématiste de Kazimir Malevitch, l'insolite et insolent incipit de cet album mêle dans son allusion caricaturale à l'univers scandinave une symbolique grave et un humour froid.

Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous<sup>1</sup>.

Kazimir Malevitch

« Vide papier que la blancheur défend<sup>2</sup> », dit Stéphane Mallarmé pour décrire, selon une définition possible de l'impuissance, un commencement qui ne commence pas. Tout commence – n'en finit pas de commencer – avec du blanc : la toile du maître, le feuillet de l'écrivain, la partition du compositeur. L'alinéa, qui lance chaque paragraphe, est lui-même un petit morceau de vide qui semble rappeler, de manière lancinante, au fil d'un texte, que les mots sont d'abord des arabesques noires plaquées sur une blancheur première. Et Kazimir Malevitch, lorsqu'il pose son carré noir sur son fond blanc, ne fait jamais que clore ce qui, dans cette interminable blancheur, est une funeste résistance à toute initiative. Une telle expérience, explique Denys Riout, relève d'une dialectique nietzschéenne de la destruction et de la création<sup>3</sup>. Le suprématisme est une « révolte des forces de la vie<sup>4</sup> ».

Tout commence avec du blanc donc, mais il faut bien en finir de commencer. Peut-être pourrions-nous suivre les conseils de Mallarmé et « écoute[r] le chant des matelots<sup>5</sup> » ? Voilà qui nous exhorterait à naviguer à vue et nous lancerait presque à la conquête de l'Amérique pour tracer à terme, sur la carte encore vierge, la ligne de côtes nouvelles.

---

<sup>1</sup> Kazimir Malevitch, *Écrits*, édités par Jean-Claude et Valentine Marcadé, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, t. 2, p. 84.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, « Brise marine », *Poésies*, Paris, Gallimard, 1995 [1887], p. 22.

<sup>3</sup> Denys Riout, *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, p. 82.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 22.

## Tee-Pex

Si l'on en croit – au moins pour la durée de l'album – une célèbre fiction signée par René Goscinny et Albert Uderzo, une telle conquête ne doit d'ailleurs rien à Christophe Colomb, mais tout à Astérix le Gaulois et à ses compagnons Obélix et Idéfix. C'est dans *La grande traversée*<sup>6</sup>, publiée en 1975, que la page d'histoire traditionnelle de 1492 est passée au tee-pex et corrigée au gré de cases chaleureusement chamarrées.



Figure 1. René Goscinny et Albert Uderzo, *La grande traversée*, Neuilly-sur-Seine, Dargaud, 1975, p. 5.

<sup>6</sup> René Goscinny et Albert Uderzo, *La grande traversée*, Neuilly-sur-Seine, Dargaud, 1975.

La technique paradigmatique d'Hergé, faite de lignes claires, d'aplats et de gammes chromatiques vivantes, immédiatement satisfaisante pour l'œil, est savamment respectée. Astérix suit ainsi les pas de Tintin qui, comme par hasard, s'il a commencé à voir le monde bigarré avec un voyage sur le continent noir au Congo, n'en a pas moins poursuivi son parcours en couleurs par une découverte de l'Amérique et de ses « Peaux-rouges ». Mais en préambule du périple d'Astérix et avant que le cap ne soit mis à l'ouest, la planche d'ouverture de *La grande traversée*, dont l'isolement à droite de l'album favorise et encourage l'autonomie, fixe notre boussole bien au Nord. Nous sommes dans une zone géographique entre la Scandinavie et l'Arctique, à bord ou presque d'un vaisseau de Vikings.

Le lecteur, cependant, ne sait rien de tout cela, il est projeté par surprise dans un enchaînement de six cases blanches et d'une case bleue (figure 1). Il n'a aucun repère visuel et comprend au mieux qu'il y a là plusieurs personnages grâce à des bulles et à une sorte de petite étincelle figurant la présence de chacun d'entre eux. Il comprend encore, grâce à l'emploi parodique de « O » barrés (Ø) et de ronds en chef sur les « A » (Å), qu'il ne s'agit pas d'une langue latine, mais certainement d'une langue nordique. La première lettre de l'album, au gré de l'aboiement du chien Zœdvin, est d'ailleurs un « ø » qui, en mathématiques, est symbole de la nullité. L'incipit de *La grande traversée*, en prenant place dans les « mers glacées » du Nord, prend place nulle part.

Le canon de base d'une planche d'Uderzo, celui à partir duquel s'opèrent des variations rythmiques dans la mise en page pour dynamiser le récit, se construit, de façon classique, sur quatre bandes de trois cases carrées. Sur la planche qui sert d'incipit, la première case occupe très fréquemment la moitié de la page, soit deux bandes de trois cases. Elle est de format horizontal et donne ainsi des indications spatiales pour prendre pied dans l'histoire. Dans la plupart des albums, cette case est dévolue au village gaulois d'Astérix et Obélix. C'est là un point d'ancrage à partir duquel le reste de l'aventure va se déployer et où elle s'achèvera inexorablement pour le banquet final.

Au verso de l'incipit de *La grande traversée*, nous voyons bien que c'est le paysage d'un « petit village gaulois inondé de soleil<sup>7</sup> » qui lance réellement l'histoire. En comparaison, la première case de la première planche est donc une parodie de l'ancrage spatial dans un paysage connu, ou du moins reconnaissable. Dicté par des couleurs et des lumières d'une blancheur imperméable à l'œil, le paysage d'une mer glacée du Nord est un non-lieu, une inexistence. D'ailleurs, le couple Uderzo-Goscinnny apprécie de lancer ses albums en pleine mer. *Astérix chez les Bretons* (1966) commence

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 6.

ainsi sur le « mare britannicum », mais, à l'opposé du vide papier de *La grande traversée*, une carte vient donner des indications topologiques nettes, précises et précieuses<sup>8</sup>.

Aussi ce paysage immaculé nous apparaît-il comme l'archétype d'un paysage du Nord, où, pris dans ses « impénétrables brouillards<sup>9</sup> », figé dans l'ère glaciaire, cristallisé dans l'indifférenciation du blanc intégral, il n'existe qu'à l'état de néant. Il symbolise ainsi l'ailleurs absolu, où l'on ne connaît ni ne reconnaît rien parce que, précisément, l'œil n'y a pas accès. Pas accès, ou presque. En effet, quelques pages plus loin, la reprise du voyage en sens inverse, après que les Vikings ont quitté les côtes américaines, se conclut avec un accent parodique savoureux : évidée visuellement, comme dans l'incipit, une case blanche est ponctuée d'une exclamation rageuse : « Terre<sup>10</sup> ! », crie-t-on au milieu du brouillard et, enfin, le blanc se dissipe légèrement. Il ne donne cependant guère à voir que des stries noires sur un fond incolore, de sorte que le Nord ne demeure dans l'album qu'une vague zone grise et terne.

## Topos

Tout cela, bien sûr, relève de l'humour et de la caricature. Caricature qui est donc ici celle des lumières et des couleurs brumeuses du Nord. On le sait : la caricature procède par accentuations, souligne les traits caractéristiques et rend saillant le détail pour révéler une quintessence parfois inattendue et presque toujours drolatique de l'objet représenté. La bande dessinée, et plus encore la bande dessinée grand public, humoristique, doit beaucoup à l'histoire de la caricature, au point d'apparaître souvent comme une forme de son aboutissement moderne : une mise en récit de caricatures successives. Caricaturer les lumières et les couleurs du Nord consiste donc à annihiler toute subtilité chromatique pour former au final un écran total de blanc, autant dire à réduire la couleur à de la lumière.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dans la complexe archéologie de la monochromie et de l'achromie, les caricaturistes ont une place de toute première importance. C'est ainsi que André Gill, dans *Le Salon pour rire*, en 1868, parodie un *Effet de neige* de M. Piette en notifiant au bas d'un grand carré blanc : « La toile peut resservir : M. Piette a la ressource de remplacer

---

<sup>8</sup> De la même manière, en outre, que toute aventure, puisque c'est toujours une carte situant « un village peuplé d'irréductibles Gaulois » au sein de la Gaule occupée par les Romains qui ouvre les albums.

<sup>9</sup> René Goscinny et Albert Uderzo, *op. cit.*, p. 5.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

son *Effet de Neige* par un chef-d'oeuvre<sup>11</sup>. » Les traits de ce genre moquant l'économie de moyens (figuratifs et substantiels) des peintres font les beaux jours des revues, depuis la Monarchie de Juillet jusqu'à la Troisième République. C'est Alphonse Allais qui s'emparera avec le plus de succès de la blague en proposant dans son *Album Primo-Avrilesque* toute une série de monochromes à l'ironie finement affûtée sur l'aiguiseur des titres : le blanc (présenté en 1883 à l'Exposition des Arts incohérents) se nomme ainsi *Première Communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*<sup>12</sup>.

C'est dans cette continuité des plaisanteries de Gill et d'Allais que Goscinny et Uderzo poussent à leur paroxysme les paysages d'Albert Edelfelt, Jean Frédéric Wentzel ou Fritz Thaulow. Ils accentuent les symboliques du vide, du commencement, de la pureté immaculée liées à l'univers nordique et à la prégnance de sa blancheur. Mais ces métaphores, comme retournées contre elles-mêmes, font rire. Et le tour de force est d'autant plus admirable qu'elles font rire avec du « trop-rien » plutôt qu'avec du trop-plein. Ce serait cependant mal connaître les ressources comiques d'Uderzo et de Goscinny que de penser qu'ils s'arrêtent là. Car de cases repues jusqu'au trop-plein, comme autant de contrepoints à cet incipit nordique, il est aussi question.

À l'opposé de cette série de cases blanches, on trouve, quelques pages plus loin, une planche figurant la nuit noire<sup>13</sup> où la petite embarcation d'Astérix et Obélix et le vaisseau colossal des Vikings se croisent mais sans entrer en contact, la communication visuelle ou verbale étant impossibles. C'est bien là le registre du trop-plein, saturé de noir jusqu'à provoquer une disparition totale de ce qui, quelques secondes avant que le soleil ne s'éclipse, était encore visible. Et tandis qu'on ne voit rien dans la planche initiale, on ne voit *plus* rien dans la planche de cette nuit noire.

Tout commence avec du blanc ; tout se termine avec du noir. Le noir est la couleur du bout du monde. Celui-ci, sans que ni Astérix et Obélix ni les Vikings ne le sachent encore, est en fait l'Amérique. Mais pour l'heure, il s'agit, selon les fantasmes angoissés d'Obélix, de la « fin de la mer, là où vivent les bêtes infernales<sup>14</sup> ». Le grand écran blanc du Nord était symbolique de la naissance d'un projet visionnaire, d'une nouvelle vue, d'une nouvelle vie ; le grand écran noir de la Nuit est celui de la mort. Dans cette atmosphère de poix et de confusions, le grognement de Zœdvinsen est assimilé par Obélix à celui d'un monstre, et les voix des deux Gaulois, à celles des sirènes.

---

<sup>11</sup> Voir Denys Riout, *op. cit.*, p. 363 et cahier central.

<sup>12</sup> Nous renvoyons ici à l'ouvrage cité plus haut de Denys Riout sur l'histoire du monochrome.

<sup>13</sup> René Goscinny et Albert Uderzo, *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 11.

La case noire est un topos de la bande dessinée. Hergé en a été très tôt un adepte. Dès la cinquième planche de son premier album, *Tintin au pays des Soviets*, il l'emploie. Cet album qui, il est vrai, ne connaîtra pas d'adaptation en couleurs, va même jusqu'à se référer au légendaire et indépassable *Carré noir sur fond blanc* (1913-1915) de Malevitch<sup>15</sup>. Tintin, pour échapper à ses ennemis qui veulent sa mort (et le mot « mort » est d'ailleurs écrit trois fois dans les deux cases noires), éteint la lumière. Il profite de l'obscurité pour régler leur compte à ses poursuivants et offre au passage une leçon d'art graphique, où se mêlent une allusion à la plus ambitieuse avant-garde plastique du siècle et une rythmique parfaite dans un récit visuel destiné au grand public.

En cette même année 1975, le couple Goscinny (encore !) et Morris l'exploitent dans ce qui est l'une des séquences humoristiques les plus abouties de l'histoire du neuvième art<sup>16</sup>. Dans l'Amérique de Lucky Luke, les Dalton entreprennent une guérison avec le Docteur Himbeergeist. La thérapie passe par des épreuves saugrenues : il s'agit par exemple de résister à la tentation de s'emparer d'un portefeuille à libre disposition, dans le noir. Joe Dalton rate cet examen par une fois. Il résiste le temps de deux carrés noirs sur fond blanc. Rattrapé par ses vices (ou plutôt par ses névroses), il s'avère finalement incapable de ne pas se saisir du butin. Rude échec alors que ce n'est qu'un exercice à blanc. Joe demande ensuite au Docteur s'il peut recommencer, au début d'un repas. Il passe alors l'examen avec succès mais c'est cette fois son frère Averell qui défaille en dévorant l'intégralité du repas en l'espace des quelques instants qu'aura durés la case noire sur fond blanc.

### Tout passe

Ce n'est pas un carré noir sur fond blanc qui apparaît dans *La grande traversée*, mais plutôt un rectangle noir (manière peut-être de souligner que le carré ne l'était pas vraiment<sup>17</sup>) dans une petite séquence de quatre cases, d'une très belle qualité visuelle, là encore. Comme nous l'avons déjà dit, cette citation de Malevitch est éculée dans la bande dessinée. Une chose est certaine, elle ne vaut certainement pas la citation de l'œuvre qui poussa le suprématisme à son niveau le plus (parce que le moins ?) spectaculaire, à

---

<sup>15</sup> Hergé, *Les aventures de Tintin au pays des Soviets*, Paris, éditions de Minuit, 2000 [1929], p. 102. Denys Riout (*op. cit.*, p. 408-409) regrette l'absence d'allusion au *Carré noir* de la part d'Hergé. Sa déception est excessive. Elle présuppose qu'Hergé aurait dû émettre un signe supplémentaire pour que le clin d'œil soit explicite. Nous pensons qu'il l'était déjà bien assez en l'état.

<sup>16</sup> René Goscinny et Morris, *La guérison des Dalton*, Neuilly-sur-Seine, Dargaud, 1975, p. 17.

<sup>17</sup> Voir à ce sujet Denys Riout, *op. cit.*, p. 82.



savoir le *Carré blanc sur fond blanc* exposé en 1918 au dixième Salon d'État de Moscou.

Il y a un « vrai » carré blanc sur fond blanc dans *La grande traversée*, sur la première planche, en quatrième position, après que le « visionnaire » Kerøsen eut imposé le silence à son équipage. Quel est donc le statut de cette case ? Que dire d'une case désertée à la fois par le dessinateur et le narrateur-dialoguiste ? Que fait l'œil du lecteur face à cette absence de traits, de couleurs et de mots ? Combien de temps arrêter son regard sur un espace qui ne donne rien pour l'accrocher, rien pour le retenir ?

On pourrait dire de cette case qu'elle est la plus « rapide » de l'histoire de la bande dessinée puisqu'elle ne fait rien vivre, rien exister, sinon une pure expérience du temps : celle de l'immédiateté. Aucun médium visuel ou textuel ici, rien. Elle n'est que l'expression d'un instant de silence, mais de silence total, d'annihilation visuelle aussi bien que sonore, elle n'est qu'une latence, où l'instance auctoriale abandonne son lecteur, le laisse patienter. Autrement dit, si la première grande case de format rectangulaire horizontal, en ouverture de la bande dessinée, nous semblait le symbole de l'espace, pour ne pas dire sa quintessence, cette modeste case vierge, dénuée de quelque intervention que ce soit, nous semble le symbole du temps. L'écran blanc du Nord apparaît ainsi comme un lieu où l'espace se glace pour que l'œil glisse, ainsi que le ferait notre corps sur un parterre gelé ou enneigé. Le Nord est symbole de passage, d'une « grande traversée ». Attention, toutefois, à ne pas céder au premier degré, à ne voir dans cette case qu'une pâle réplique d'avant-gardes plastiques qui n'avaient pas franchement besoin de la bande dessinée pour susciter les interprétations les plus spéculatives. Pourtant, en appui de la drôlerie (et peut-être pour en redoubler l'écho), on notera avec stupéfaction ce passage des écrits de Malevitch sur son *Carré blanc* :

J'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du Suprématisme. J'ai vaincu la doublure du ciel coloré après l'avoir arrachée, j'ai mis les couleurs dans le sac ainsi formé et j'y ai mis un nœud. Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant nous<sup>18</sup>.

Mais « l'abat-jour bleu », pour l'heure, a encore de belles nuits devant lui. Goscinny et Uderzo ne poussent pas la blague jusqu'à plonger cette aventure nordique dans une infinie radiance qui aurait coûté en lecteurs perdus ce qu'elle aurait gagné en couleurs économisées. Et la dissipation de ces achromatismes successifs par une case bleue – celle d'un ciel dégagé, espace et espèce de transition du Nord vers le Sud – n'est pas sans rappeler

---

<sup>18</sup> Kazimir Malevitch, *op. cit.*, t. 2, p. 84.

une autre forme d'avant-garde monochromatique qui, précisément, dédaignait celle de Malevitch : les recherches du Niçois Yves Klein. Certes, il ne s'agit pas ici, comme il serait trop vite tentant de le penser, de ses monotypes bleus, dont la célèbre teinte brevetée IKB est incomparablement plus profonde que l'indigo traditionnel de la bande dessinée<sup>19</sup>. Il n'empêche : Klein, conformément à la logique des Nouveaux Réalistes qui s'emparaient de tout objet du sensible, s'appropriait le ciel jusqu'à considérer, non sans quelque mégalomanie, que c'était là sa plus belle œuvre<sup>20</sup>. On sait que le bleu est saturé de connotations symboliques. Pour Klein, il est dépositaire du sens même de la vie et du monde, il est une forme d'absolu. Mais le ciel est plus précisément, selon lui, un espace où coexistent les dimensions matérielles et immatérielles, le physique et le métaphysique.

Nous sommes bien loin de notre bande dessinée, semble-t-il. Pas tant que cela : cette case entièrement bleue, comme une lucarne ouverte sur un morceau de ciel sur lequel commencerait enfin à s'écrire l'histoire, fait office de transition. Les points de suspension articulant cette planche avec celle qui suit, à la page suivante, en attestent amplement. Or, précisément, cette transition fait basculer la blancheur métaphysique du grand Nord, où il est question de projet visionnaire, vers l'univers bien connu, familier, de la Gaule ancestrale avec ses couleurs, ses traits, son langage, son village.

En convoquant, avec humour, le nordique Malevitch puis le méditerranéen Yves Klein, dans un jeu d'opposition et de polarisation, les auteurs nous font donc glisser des glaces inviolables du grand Nord à la Gaule, puis, par l'entremise d'une grande page noire, nous conduisent à la terre promise : celle de l'Amérique. Les résonances symboliques de la blancheur initiale, véhiculant à la fois les idées de vision, de commencement, d'impuissance, de nullité trouvent dans la bande dessinée une puissance particulière : ces résonances existent, mais jouant avec la contrainte du genre, elles sont aussi dotées d'un humour, d'une jubilation qui viennent contrarier et même invalider leurs trop graves accents.

Partie du point le plus radicalement dépayçant qui soit – un effacement total du trait, de la ligne, de la couleur –, l'aventure échoue sur les rivages bien connus du lecteur : le banquet final, dans une chaleur bien éloignée des froidures nordiques. Il ne reste plus qu'à porter sur « le vide papier que la blancheur défend » un « Toast » mallarméen :

---

<sup>19</sup> On notera cependant, pour demeurer le plus scrupuleux possible, que le bleu utilisé dans cette case est légèrement plus foncé, plus profond, que l'indigo couramment employé pour donner sa couleur au ciel dans le reste de l'album.

<sup>20</sup> Sur les rapports de Klein au ciel et, plus généralement, au vide et à l'immatériel, voir Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Marie-Anne Sichère et Didier Semin [éd.], Paris, ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 2003.



Rien, cette écume, vierge vers  
À ne désigner que la coupe;  
Telle loin se noie une troupe  
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers  
Amis, moi déjà sur la poupe  
Vous l'avant fastueux qui coupe  
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage  
Sans craindre même son tangage  
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile  
À n'importe ce qui valut  
Le blanc souci de notre toile<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Stéphane Mallarmé, « Salut » [d'abord intitulé « Toast » lors de sa déclamation au septième banquet de *La Plume*], *Poésies*, *op. cit.*, p. 3.